JR007 : La valeur communicationnelle du secret chez Jacques Roubaud

Véronique Montémont, ATILF-CNRS (Nancy Université)

« Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte »[1]. Ce célèbre principe oulipien, dit « principe de Roubaud », est paraphrasé dans *Le grand incendie de Londres* : « Une contrainte est racontée par le récit qu'elle engendre » (Axiome 78)[2]. Il pose d'emblée la nécessité d'une explicitation de la contrainte, l'exigence de son dévoilement et de son commentaire. Il a pour effet, s'il est appliqué, de rendre intelligible (du moins le croit-on…) le mode d'encodage du texte et la forme qui a servi à définir son architecture : bon prince, Roubaud livre ainsi les clefs de *Signe d'appartenance*, dans une préface intitulée « Mode d'emploi de ce livre », celles de *Trente et un au cube*, dont le titre est l'expression de la contrainte numérique, ou encore, commente les règles d'écriture du *Grand incendie de Londres*. Pourtant, il est sans doute l'un des auteurs chez qui la présence de l'énigme et du secret est la plus palpable. Celle-ci est liée à l'écriture poétique, dont la complexité formelle peut apparaître comme une forme de chiffrage, mais elle est aussi enfouie au cœur de la prose, qui occulte partiellement les biographèmes sur lesquels elle s'appuie. Secret, mystère et énigme sont donc des mots familiers au lecteur de Roubaud, tout particulièrement à qui fréquente le cycle du *Grand incendie de Londres*, où ils reviennent respectivement 109, 163, 131 fois. Deux aspects peuvent être dissociés : la chose dissimulée, à proprement parler, dont il n'est pas obligatoire que le lecteur prenne connaissance, et la manière dont l'auteur choisit d'attirer l'attention sur l'existence de données, de faits, d'événements cachés. Ces deux aspects entrent de toute évidence en tension, mais semblent pourtant alimenter de manière efficace la dynamique du secret, en offrant sans cesse la perspective, le fantôme, l'ombre, le mirage, de ce qui ne sera jamais peut-être révélé. En même temps, la démarche qui consiste à pointer le contour de la chose cachée pose question, en particulier celle de la véritable intention auctoriale, et des messages implicites ainsi délivrés. C'est pourquoi nous avons choisi d'interroger ici la valeur communicationnelle du secret.

Les mots pour ne pas le dire

Le secret est une chose dont chacun de nous a une connaissance empirique et immanente, mais qui se révèle difficile à circonscrire, puisque le terme désigne à la fois un mécanisme et un contenu : en témoignent les quatre pages serrées de la définition du TFL, articulées en trois rubriques et plusieurs niveaux de sous-divisions. Le secret met en jeu la notion de rétention d'information par un individu donné, et sa soustraction délibérée à la connaissance d'autrui[3] : le partage se fait — s'il se fait —, selon des cercles plus ou moins étendus, en fonction de leur degré de connivence avec le dépositaire. D'un autre côté, le secret est aussi un contenu, un ensemble d'« événement[s], expérience[s], épisode[s], fait[s] divers, histoires, sentiments, qui sont gardés cachés, non révélés »[4]. On peut choisir de le divulguer, ce qui est la forme ultime de son partage, mais qui épuise du coup toute la valeur de

---

[1] Jacques Roubaud, « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens », dans Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, [1981-1988], coll. Folio, p. 90.
[2] Jacques Roubaud, *Le grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie, 1989, p. 201. Nous abrègerons en *Gil*.
[3] « Ce qui ne peut être connu ou compris parce que volontairement caché à ceux qui ne sont pas initiés ou confidents » (TLFi, entrée « Secret »).
[4] TLFi, entrée « Secret ».

l'information et le dégrade en « secret de Polichinelle ». Pour éviter cette neutralisation, le propriétaire du secret peut en jouer d'une manière plus retorse, en faisant simplement valoir qu'il le détient : énoncer la possession du secret n'implique absolument pas d'en divulguer le contenu. Cette démarche, qui donne un prix nouveau à la connaissance celée, pique la curiosité, valorise le détenteur du secret, et met en marche un processus d'élucidation de la part de celui qui est de l'autre côté du savoir celé et rêve d'y accéder. Roubaud se situe à cette étape intermédiaire, la plus intéressante. Il énonce clairement, à de multiples reprises, que le secret fait partie intégrante de son œuvre, et même de son grand œuvre, et que ce mécanisme a informé l'architecture de toute sa pensée, à savoir son Projet, « dont le principe serait énigme et la stratégie l'entrelacement » (*GIL*, 178).

Quelques mots sur cette utopie, dont nous aurons à reparler. En 1961, le jeune mathématicien qu'est Jacques Roubaud — il n'a pas encore trente ans — décide de se consacrer à un gigantesque projet, qui conjuguera mathématiques et poésie par le truchement, de créations nombreuses et planifiées. Parmi elles, un roman, qui devra s'intituler *Le Grand Incendie de Londres*, avec majuscules. *Le grand incendie de Londres*, avec minuscules, revient sur les étapes de cette création : le pan proprement métalinguistique, voire métagénétique de cette prose permet de comprendre comment et pourquoi la tentative a échoué. Le livre nous indique que le secret était (et demeure, semble-t-il) le véritable moteur de l'entreprise : « Le Projet contient une énigme » (*Gil*, 194), et le « roman aurait raconté le projet, mais avec mystère » (*Gil*, 196). Roubaud expose ensuite 99 énoncés, appelés « Axiomes de l'énigme et du mystère » (*Gil,* p. 220), suggérant que l'un et l'autre sont les piliers de sa construction, la base de son savoir. Un axiome est réputé pour être « être évident, non démontrable, universel. » Ici, l'évidence semble surtout être du côté de l'auteur. Compte tenu du fait que leurs deux éléments constitutifs, énigme et mystère, sont définis par leur relation, ou de manière circulaire, il est difficile à ce stade de s'en faire une idée plus précise. « Le Projet contient son énigme » (axiome 60, p. 213) ; « Un roman est la transformation d'une énigme en mystère » (axiome 70, p. 212). Plus définitif : « Le mystère est le stère sur la porte des fourmis » (Axiome 84, p. 212).

La formule du dernier axiome est la plus étrange, puisqu'elle reste en blanc : « Le grand incendie de Londres est…. » Suit un nombre déterminé de points de suspension, placés là, pour suggérer plusieurs mots manquants. Une prolepse, dont on ignore encore, en attendant la publication de la branche 6, si elle se révèlera déceptive ou non, nous promet de nous livrer un jour la solution :

> Le seul mystère de ce livre est là (parmi quelques énigmes, dont certaines, sans doute, m'échappent) : les quatre mots manquants dans la phrase de sa définition diront, quand ils seront écrits, quelque chose qui sera alors, je le pense, si je vais jusque là, d'une certaine évidence pour le lecteur » (*Gil*, p. 266).

Faute de pouvoir apporter la réponse (et pour faire oublier notre inaptitude à le faire), intéressons-nous plutôt à la démarche de l'auteur. Difficile d'être plus explicite quant à l'existence d'un secret : l'enveloppe de celui-ci nous est livrée, si l'on peut dire, « clefs en main », sous la forme des devinettes du jeu du pendu. Mais en même temps, le processus communicationnel est très contrôlé : l'auteur s'identifie comme pôle d'émission, désigne un pôle de réception, le lecteur, et anticipe même sur la forme que prendra la rétro-action (le fameux sentiment d'évidence axiomatique). On peut se demander si cet encouragement, cette exhortation à aller jusqu'au bout, ne contiennent pas une forme légère d'ironie. Car le lecteur, à qui l'on promet ces belles révélations, est perdu depuis longtemps dans la hiérarchie subtile que le livre propose établit entre secret, mystère et énigmes. Il ne peut que constater en surface, sans jamais en toucher le centre, les glissements constants de l'un dans l'autre, sous forme de dégradation, d'inclusion ou de métamorphoses : le roman « traduit » l'énigme en

« mystères localisés » (*Gil*, 199) ou encore « l'énigme, dans le roman, chute en mystère » (*Gil*, p. 197). A ce stade, il est bien en peine de dire ce que sera ou ne sera pas le *Grand Incendie de Londres*. En revanche, il ne saurait passer à côté du fait que le secret est quasiment le héros de l'oeuvre.

Cette stratégie, qu'il n'est pas excessif de qualifier d'exhibition, rejoint celle que l'on pourrait appeler « du pion manquant ». Expérimentée dans *Signe d'appartenance*, elle consiste à construire un ensemble, à en divulguer la structure, de manière à rendre visibles les lacunes et les blancs.

> 0.0.3. Les paragraphes doivent être considérés comme ouverts : certains textes ne sont pas donnés, certains le sont fragmentairement.[5]

Appliqué à la prose, le procédé a pour effet de frustrer un peu plus le lecteur, en lui annonçant tout ce qu'il ne lira pas, notamment lorsque les textes sont annoncés impubliables : ainsi, *Mathématique :* ne comporte que 105 chapitres et la *Bibliothèque de Warburg* (pour des raisons certes pas tout à fait dépendantes de la volonté de l'auteur), nous est offert en version mixte, c'est-à-dire abrégée. Ces coupes, ou ces inachèvements, sont souvent accompagnés de commentaires :

> (J'ai une raison éminemment théorique pour une telle décision, mais je m'abstiens de la révéler ici et renvoie le lecteur à la version longue, où tout est expliqué (longuement)[6]

> Afin de vous faire regretter ce dont le diktat de mon éditeur vous a privé (ou au contraire vous permettre de vous réjouir du fait que sa sagesse vous a épargné une expérience pénible), je vous offre ici quelque bout de la version longue.[7]

Plus légèrement, le secret peut être facteur de jeu, même si cette dimension n'est pas chez lui la pierre de touche de la littérature à contrainte. Roubaud pastiche volontiers, et les pseudonymes du cycle des *Hortense*, qui est aussi une satire du microcosme littéraire parisien, sont transparents : Philibert Orsells, Julio Bouddheveau et Pâquerette d'Azur. Le lecteur, un peu moins frustré cette fois, a une chance de reconnaître le couple vedette du structuralisme littéraire et la titulaire du Goncourt 84. En revanche, *La Bibliothèque de Warburg* mentionne la présence d'une certaine PCR, acronyme qui reste inexpliqué (Petite Chose Ravissante ?), et dont on ignore encore, sur le plan purement textuel tout au moins, qui elle est.

La première conclusion que l'on peut tirer de ces observations est l'abondance et des procédés et des occurrences relatifs au secret. Roubaud entretient un rapport spécifique à la dissimulation, que le terme *ludique* ne nous semble pas le plus à même de recouvrir. En effet, les enjeux ne relèvent pas forcément du jeu ou du désir de créer une complicité entre initiés ; ils ont parfois à voir avec des expériences existentielles de grandes souffrance, et peuvent crypter des biographèmes sensibles, comme le suicide du jeune frère :

> Autour du rêve, il y l'an 1961. Et quelque chose que je ne vais pas dire, que je n'en finirai peut-être pas de dire, de ne pas dire, je ne sais pas. (*Gil*, p. 15).

La deuxième observation touche à l'inéquité du rapport qu'une écriture fonctionnant de la sorte installe avec son destinataire. En effet, le lecteur n'a pas toujours les moyens de venir à bout de l'élucidation, faute d'éléments d'information pour le faire. La composante stylistique achève de brouiller les cartes : il est d'ailleurs souvent question du *yûgen* japonais et de son

---

[5] Jacques Roubaud, ∈ [Signe d'appartenance], Paris, Gallimard, 1967, coll. « Poésie », 1989, p. 8.
[6] Jacques Roubaud, *La Bibliothèque de Warburg*, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie », 2002, p. 64.
[7] *Ibid.*, p. 167.

« grand calme un peu mystérieux » (*Gil*, 20) voire d'un projet de « style du mystère, résultant d'une composition comme chimique de plusieurs styles » (*Gil*, 200). En réalité, la prose est plus compacte que japonisante. Chaque phrase fait en moyenne 33 mots et, à titre d'exemple, 11349 parenthèses sont ouvertes (mais 11340 seulement refermées...). La syntaxe utilise la répétition, la circularité, l'allusion, les subtilités de la logique, les doubles apostrophes, les parenthèses emboîtées, et cultive cette complexité. Enfin, en contradiction avec le propre principe de leur auteur, les contraintes utilisées dans l'écriture ne sont pas toutes divulguées, certaines devant, programmatiquement, demeurer cachées.

> Les nombres des instants sont également soumis à contraintes ; mais de ces contraintes, je ne dirai rien présentement.[8]

> (il manque cependant encore à mon récit un aspect essentiel du résultat, que je dirai en terminant cette branche, quoique pas complètement).[9]

Jacques Roubaud est un grand amateur de romans policiers britanniques. A ce titre, il ne peut ignorer la règle de base du *whodunnit* : l'introduction dans le dénouement d'informations dissimulées au lecteur est proscrite. Il n'en demeure pas moins que sa prose — qui n'est certes pas tout à fait un roman policier — choisit de ménager, d'une manière paradoxalement assez visible, des zones de silence, des omissions et des prolepses nombreuses, pas toujours suivies d'effet. La résolution de l'énigme initiale est donc un horizon incertain. Ce qui est certain, en revanche, est que sa mise en scène est le lieu qui révèle une forme de conflit intérieur. En effet, l'hypostase du secret — parfois qualifié de « violent »[10] — est flagrante et presque obsessionnelle. Mais elle coexiste avec un évident tropisme autobiographique. Le rapport à la dissimulation, telle une double couverture[11], a donc peut-être un enjeu connexe, qui est le refus de l'inscription dans un genre.

2. Pour vivre heureux, vivons cachés

Le goût du secret qui est celui de Roubaud doit sans doute beaucoup à la culture de l'occultation, pratiquée par trois groupes dont il est membre ou a eu une bonne connaissance directe ou transitive : Bourbaki, le collège de Pataphysique, l'Oulipo. L'une des règles de Bourbaki, le premier modèle, si l'on peut dire, est la clandestinité : « à partir du moment où un Bourbaki est recruté, il lui est interdit de signaler cette appartenance »[12]. Le mystère du nom, le fonctionnement légèrement tribal, les rites ésotériques du groupe jouent un rôle important dans l'attrait que le mathématicien polycéphale exerce sur Roubaud. Il insiste à plusieurs reprises sur le fait que Bourbaki fonctionne comme un « groupe secret »[13] (ou mieux une « société secrète »[14] (id., 87), voire une « secte »[15]. La découverte des nouvelles mathématiques qu'ils proposent, écrites sous la forme compacte d'un traité, dans un style passablement lourd, a tout du rituel d'initiation à quelque mystère, dont les grands maîtres auraient pour nom Dieudonné, Schwartz ou Grothendieck. Roubaud raconte s'être réfugié à la Bibliothèque de la Sorbonne, endroit exotique pour un mathématicien, afin de lire les volumes du *Traité*, car il ressentait la « nécessité de disposer d'un lieu secret pour [s]e livrer à une

---

[8] Jacques Roubaud, *Poésie :*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2000, p. 237.
[9] *Ibid*., p. 508.
[10] Jacques Roubaud, *La Bibliothèque de Warburg*, p. 19.
[11] Voir référence *supra*.
[12] Michèle Chouchan, *Nicolas Bourbaki, faits et légendes*, Editions du Choix, 1995, p. 72.
[13] Jacques Roubaud, *La Bibliothèque de Warburg*, p. 221.
[14] *Ibid*., p. 87.
[15] Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera, ménage*, Paris, Stock, coll. Versus, 1995, p. 202.

activité presque injustifiable à [s]es propres yeux »[16]. Sur ce point précis, Bourbaki rejoint les traits d'un autre groupe dont l'image prend une place de plus en plus importante dans l'imaginaire roubaldien : celui de Pythagore et de ses disciples. On se rapproche là d'une vision mystique de la connaissance, où le secret accompagne toute transmission de savoir : *La bibliothèque de Warburg* révèle que la source d'inspiration du roman fondateur du projet s'inspirait du modèle de société antique : « la poursuite de son amoureuse amènerait le héros à déchiffrer le sens du secret de la secte pythagorique »[17]. Plus souterrainement, on retrouve la ligne pythagorique en poésie, dans *La pluralité des mondes de Lewis*, qui recherche une vibration harmonique, musicale et cosmogonique entre le végétal et le céleste, et encrypte le chiffre cinq et le pentacle — signe de reconnaissance secret des pythagoriciens — dans les descriptions des fleurs et des végétaux. |

Avant d'évoquer l'autre influence majeure, celle de l'Oulipo, soulignons que l'Ouvroir en question a d'abord été une émanation du collège de 'Pataphysique, et que les premiers oulipiens, à commencer par le Transcendant Satrape Queneau, ont occupé des rangs non négligeables dans cette organisation. Le Collège, sous la houlette du bien nommé régent Opach, s'est opacifié pour de bon entre 1975 et 2000, période durant laquelle une occultation volontaire l'a fait disparaître de la surface phénoménale du visible. La culture pataphysique, elle aussi tissée de rites[18], n'est pas sans incidence sur la formation et le fonctionnement de l'Oulipo, qui croise au reste cette influence avec celle de Bourbaki. En particulier, Roubaud évoque la « semi-clandestinité »[19] des débuts, tout en se félicitant que le groupe ait su en sortir. Mais L'Oulipo a longtemps fonctionné dans un silence médiatique délibéré, et ses modes de constitution (la cooptation), ses codes culturels, pourrait-on dire, lui donnent, *nolens volens*, les allures d'une société d'initiés : par exemple, dans le fac-similé d'une lettre de Jacques Bens à Paul Braffort, datée du 12 mai 1961, on peut lire : « En revanche, vous devrez observer la discrétion la plus grande sur votre appartenance à notre Ouvroir »[20]. En ce qui concerne les œuvres elles-mêmes, elles jouent de l'énigme dès lors n'avouent pas partiellement les contraintes sur lesquelles elles s'appuient. On le voit très bien chez Perec : comme une pelure d'oignon, la contrainte avouée en dissimule d'autres, organisées en strates successives d'indications « incomplètes et piégées »[21], selon la formule de Bernard Magné, qui a par exemple analysé le métatexte de la « double couverture »[22]. Et il faut parfois le secours de la génétique, comme l'a prouvé l'édition du cahier des charges de *La vie mode d'emploi*[23], pour prendre la mesure du degré de dissimulation. L'énigme se serait donc, en quelque sorte, historiquement inscrite dans l'écriture roubaldienne, par le truchement de ceux qui ont été, à divers degrés, ses modèles intellectuels. Mais cette dimension ne suffit pas à tout expliquer, la conception du grand œuvre demeurant antérieure à la rencontre avec l'Oulipo.

L'autre élément déterminant du rapport au secret, dans sa fabrication et son élucidation, est de toute évidence le nombre. Il est lié chez Roubaud, de manière organique, au mystère, dans la mesure où la branche des mathématiques traitant des nombres, l'arithmétique, est pour l'auteur « sentie comme une espèce mystérieuse de poésie »[24]. Le

---

[16] Jacques Roubaud, *Mathématique :*, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie, 1997, p. 156.
[17] Jacques Roubaud, *La Bibliothèque de Warburg*, p. 52.
[18] Thieri Foulc, *Les Très Riches Heures du Collège de Pataphysique*, Fayard, 2000.
[19] Jacques Roubaud, *La Bibliothèque de Warburg*, p. 221.
[20] Paul Braffort et Walter Henry, « Crise(s) d'Oulipo. Quelques fragments d'une histoire modèle ». Disponible sur paulbraffort.free.fr. La suite de la citation ne manque pas d'intérêt : « Poète, vous savez que la poésie naît au sein du mystère ; homme de science, que le secret doit régner tant que la lumière souveraine n'a pas jailli ».
[21] Bernard Magné, « *La Vie mode d'emploi*, texte oulipien ? », dans Bernard Magné, *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 153.
[22] Bernard Magné, « Le puzzle mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », *ibid*, p. 33-59.
[23] Georges Perec, *Cahier des charges de* La Vie mode d'emploi, Zulma/CNRS Editions, 1993.
[24] Jacques Roubaud, *Mathématique :*, p. 53.

champ du nombre, et de son élément constitutif le chiffre, nous plongent dans la dynamique de la dissimulation sur un plan plus fonctionnel, puisque que celui-ci est le principal outil de la cryptographie[25]. Roubaud s'est servi du nombre dans tous ses recueils et la plupart de ses livres en prose, mais ne l'a pas toujours fait dans le même esprit. Il a parfois souligné la présence d'un élément mathématique : le nombre de sonnets dans *Signe d'appartenance*, le 9 et le 6 dans la préface de *Dors*[26], le 31 dans le titre de *Trente et un au cube*, ou commenté les propriétés du 12 dans *La Vieillesse d'Alexandre*[27]. Dans ce cas, le principe qu'il édicté est opératoire, et les procédures de dévoilement partiel qu'il prend soin de ménager par la voie paratextuelle évitent la fermeture de l'œuvre sur elle-même.

La Princesse Hoppy, exemple ludique s'il en est, est une bonne illustration de la manière dont un secret est rendu détectable. Roubaud utilise un groupe de Klein, c'est-à-dire un groupe de quatre nombres présentant certains propriétés, entres autres d'associativité et de commutativité. Pour le signaler, il met en scène, de manière récurrente, des systèmes de quatre personnages ou éléments. La redondance est flagrante et le lecteur remarque vite que chacun des éléments commence par la même lettre : A, B, E ou I. Il suffit ensuite d'explorer les différentes combinaisons, de constater que sur 24, 4 ne sont pas représentées dans les listes, et de trouver l'anagramme absent, **BAIE**. D'autant que ce dernier est suggéré dans le texte par de multiples péripéties fruitières liées à la cueillette des myrtilles, airelles, et à la fabrication de compotes. Avoir repéré le quatre, puis le groupe de Klein, permet également de traduire sans trop de difficulté une affirmation faite dans une langue assez peu pratiquée en Europe, le chien ordinaire : « un groupe de quatre éléments est forcément commutatif »[28]. Plus sérieusement, en poésie, lorsqu'il est explicite, le nombre joue un rôle de témoignage formel. Il permet, dans le cas où l'exploitation de ses propriétés rencontre la métrique, de rattacher le texte à une tradition, occidentale, avec l'alexandrin, ou japonaise, avec les unités métriques de 5 et 7 syllabes du *tanka*.

Mais d'autres cas, la présence du nombre est étrangement silencieuse : la contrainte du cube poétique est réutilisée dans *Quelque chose noir* avec le chiffre neuf, mais aucun paratexte, ni aucun commentaire (puisque Roubaud a choisi de ne pas s'exprimer sur ce recueil), n'en fait mention. Comme l'a déclaré Pierre Lusson à propos de ce recueil : « [Le formel] n'est pas visible […]. L'échafaudage est enlevé, et le dessin dans le tapis, il faut le chercher avec une loupe »[29]. La partie immergée de la contrainte, le chiffre, laisse supposer un rapport avec la *Vita Nuova* de Dante, et l'idée d'une possible régénération par la destruction. La raison pour laquelle le mécanisme reste implicite peut être lié à des motifs relevant de la biographie : un deuil, la difficulté à revenir à l'écriture, le désir de canaliser un chagrin violent dans une forme triplement structurée. Ce qui nous amène au dernier lien que nous aurions aimé souligner : celui du rapport existant entre le secret et la biographie. On le sait, Roubaud se défend de toute percée vers l'autobiographie, et nie vigoureusement que le cycle en soit une. Pourtant, on pourrait parfois s'y méprendre : le dispositif d'ensemble relève d'une narration à la première personne, avec identité de l'auteur et du narrateur, et relation d'un certain nombre de faits liés à la vie, à la vie très intime parfois (oaristys, liaisons extra-conjugales, deuils, relations familiales). Mais le secret est l'un des outils utilisés par l'auteur pour opérer la discrimination qu'il établit lui-même entre secret et prose de mémoire. Pointer

---

[25] Voir à ce propos Jacques Stern, *La Science du secret*, éditions Odile Jacob, 1998.
[26] Jacques Roubaud, *Dors*, précédé de *Dire la poésie*, Paris, Gallimard, 1981, p. 33-38.
[27] Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre* [1978], Paris, Ivrea, 2000, p. 79.
[28] La clef est du reste donnée dans un autre ouvrage par Roubaud. L'auteur a fait des révélations linguistiques d'importance sur cet idiome qui demeure toutefois très énigmatique. « Nul encore, à ma connaissance, n'a déchiffré cette indication, n'a pu traduire de **Chien Supérieur** en français » (Jacques Roubaud, *Nous les moins-que-rien, fils aînés de personne* », Fayard, 2006, p. 284).
[29] Pierre Lusson, « Entretien avec Dominique Moncond'huy », Poitiers, *La Licorne*, n°40, 1997, p. 207.

l'existence du dissimulé tout en le dérobant aux regards est une manière de rendre perceptible cette barrière, identifiée parfois par le texte.

> Au moment d'écrire ce nom je me rends compte que je vais franchir une ligne de démarcation, imaginaire certes, mais de quelque importance dans mon texte, que curieusement j'avais jusque-là inconsciemment évité de rencontrer : la frontière entre le public et privé. » (*Gil*, 382)

C'est aussi, par voie de conséquence, une forme de refus du canon générique de l'autobiographie. Pour Philippe Lejeune, le pacte autobiographique implique de « dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité »[30]. Or, Roubaud, s'il s'engage à dire la vérité, se garde bien de la dire « toute ». Il n'est certes pas le premier en cela, mais certainement l'un des rares à revendiquer aussi explicitement cette volonté de conserver des poches de silence et des zones d'incomplétude. Comme il le fait remarquer, quand il décrit sa vie familiale de 1961 : « Je n'en dirai pas plus. Je n'écris pas une autobiographie »[31]. Une recherche via Frantext sur les co-occurrences de « dirai » et « pas » est éclairante : « Je ne dirai pas leur nom »[32], « je ne vous dirai pas lesquels pour des raisons de sécurité »[33], « mais sur ce point je n'en dirai pas plus (comme dit l'opérette « dans ces cas-là faut garder le mystère ») »[34] La valeur communicationnelle (en l'occurrence, semi ou partiellement communicationnelle) du secret que nous évoquions plus haut trouve alors tout son sens. Elle est une manière de refuser la règle du jeu autobiographique : non pas dans un souci affecté de transgression ou de posture avant-gardiste (que Roubaud a en horreur), mais pour bousculer la norme au profit d'un modèle littéraire inédit, celui de la prose de mémoire.

Ce phénomène rejoint une tendance plus profonde chez l'auteur, qui refuse souvent de suivre les codes inhérents aux genres, jugés semblent-ils trop étroits et restrictifs. Après la poésie et ses moments de repos en prose d'*Autobiographie, chapitre dix*[35], la prose de mémoire, il a inventé dans *Nous les moins-que-rien, fils aînés de personne*[36], une forme nouvelle d'autobiographie, développée sous forme de vies brèves imaginaires. Qu'il a qualifiée, en bonne logique…de *multiroman*.

JR007 est-il l'agent le plus secret de Sa Majesté la Littérature ? On pourrait le penser, si l'on s'en tient aux dispositifs nombreux qui chez lui mettent en scène le secret, et même le revendiquent. En ce sens, un risque réel de rupture entre l'œuvre et son public existe, car le secret, toujours ambigu dans sa réception, est une arme difficile à manier, qui peut « segmente[r], isole[r] et finir par détruire tout lien social »[37], y compris la communication littéraire. Ce qui sauve l'œuvre de Roubaud de la clôture communicationnelle ou du repli ésotérique est la dimension intragénétique. L'auteur, réservé sur sa vie privée, est nettement plus loquace sur sa manière d'écrire : il explique volontiers ce qu'il fait, pourquoi il le fait, comment il chemine dans sa vision réflexive de la création. Il accepte aussi de dévoiler une partie de ses procédés de composition, témoignant à l'occasion d'une volonté presque pédagogique de partager connaissance et méthodes de création. Il ne faut pas forcément lire sa mise en scène du secret au premier degré, comme une dérobade : sa surexposition, paradoxale, est en soi une invitation à le remarquer, et à spéculer, non sans intérêt, sur les éléments absents. Il peut se révéler un formidable aimant : héros d'un suspens conceptuel

---

[30] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, coll. Points, 1996, p. 36.
[31] Jacques Roubaud, *Poésie :*, p. 119.
[32] *Ibid*., 338.
[33] Jacques Roubaud, *La Bibliothèque de Warburg*, p. 221.
[34] *Ibid*., 231.
[35] Jacques Roubaud, *Autobiographie, chapitre dix*, Paris, Gallimard, 1977.
[36] Jacques Roubaud, *Nous les moins-que-rien, fils aînés de personne*, Fayard, 2006.
[37] Claude Giraud, *Du secret. Contribution à une sociologie de l'autorité et de l'engagement*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 2005, p. 19.

(celui d'un roman absent), le secret dramatise, au sens théâtral, un récit de création complexe, ardu, déroulant ses 2000 pages sans intrigue véritable. Il crée des appels d'air dans la masse narrative, y traçant des pistes à explorer. De manière plus discrète, il met en question la rhétorique contemporaine du « tout dire » qu'adopte depuis la fin du XXe siècle un courant autobiographique en plein essor. Tout en inscrivant, en toute sécurité, des biographèmes dans la prose de mémoire, dont on devine la présence à défaut du contenu. Au bout du compte, le cycle du *Grand incendie* relate une histoire intellectuelle devenue histoire existentielle. Et finalement, c'est le récit cette genèse, qui plonge le plus avant dans les racines de l'intimité. En racontant le projet, les enthousiasmes, les découragements, les programmes et les accidents de création, Roubaud plonge directement au cœur du mystère premier, celui auquel l'analyse littéraire se heurtera toujours : la manière dont une œuvre, comme une goutte d'eau suspendue au bord d'une feuille, se détache de l'imagination qui l'a portée et prend soudain forme et contour.